



DE LA CHANSON AU CINEMA

Joel July

► To cite this version:

Joel July. DE LA CHANSON AU CINEMA. Françoise Argod-Dutard. Le Français en chantant / Septièmes Rencontres de Liré / Les Lyriades, Presses Universitaires de Rennes, pp.252-268, 2015, 0154-5604. hal-01262648

HAL Id: hal-01262648

<https://hal.science/hal-01262648>

Submitted on 27 Jan 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Les Journées de la langue française, Lyriades, 7^{es} Rencontres de Liré,
Colloque « Langue Française et Chanson » d'Angers, du 2 au 6 avril 2014**

DE LA CHANSON AU CINEMA

« J'écoute uniquement les chansons parce qu'elles disent la vérité.
Plus elles sont bêtes, plus elles sont vraies. D'ailleurs, elles ne sont pas bêtes.
Qu'est-ce qu'elles disent : « Ne me quitte pas ! », « Ton absence a brisé ma vie »,
ou « Je suis une maison vide sans toi ». Les chansons disent la vérité
sur les sentiments, sur l'amour, en mettant l'accent sur la dimension mélodramatique.
Elles expriment des choses essentielles avec des mots simples.
C'est pourquoi elles me touchent tant¹ ».

Si le lien entre la musique et le cinéma semble bien établi et richement étudié, c'est parce que rien ne met en opposition ces deux arts et que leurs deux systèmes sémiotiques peuvent se superposer ; *a contrario* il faut bien penser que la relation de la chanson et du cinéma sera systématiquement conflictuelle car les deux genres contiennent du texte, des textes qui ne peuvent cohabiter qu'en s'excluant, qui ne peuvent s'entremêler qu'au risque de s'emmêler. Il y a *a priori* antinomie ; ce que viendrait confirmer la place relativement faible que le cinéma français a accordé à la comédie musicale qui ne s'est pas constituée en un genre comparable à ce qu'il est et ce qu'il fut dans le cinéma américain. Si l'on excepte le cinéma français des années 30, Jacques Demy entre 1961 et 1982 et quelques cas d'espèce depuis la fin des années 90², la place de la chanson française dans le pays de France où elle est née et où elle s'est épanouie et où elle a résisté à toutes les invasions barbares, est paradoxalement marginale ; ou plutôt disons que ce paradoxe s'explique par cette discursivité duelle : le dialogue cinématographique qui se déroule en quatre-vingt-dix minutes et les paroles d'une chanson qui s'inscrivent sur trois minutes, deux textes qui doivent donc pour coexister miraculeusement se supporter et s'accommoder l'un l'autre, faire bon ménage ; deux textes dont l'un joue le délicat défi de la *mimesis* (le cinéma relève du syntagmatique) quand le second, la chanson, plus proche de la poésie, travaille sur le symbolique (donc obéit aussi à une dimension paradigmatique).

Alors qu'une musique cinématographique accompagne les images, suit la progression dramatique, la chanson, elle, intervient au cours d'un épisode dont elle ne peut pas être le simple prolongement, sauf à ce que les images elles-mêmes fonctionnent de manière discontinue et déréalisée comme un vidéo clip. Ce serait par exemple le cas des chansons de David Bowie dans les films de Léos Carax, comme *Mauvais sang* (1986)³. Hors de cette notoire exception où l'image en quelque sorte se plie aux exigences du genre chansonnier, la chanson reste une perturbation pour le cinéma car elle

- 1 Extrait d'une réplique du personnage de Mathilde, interprétée par Fanny Ardant dans *La Femme d'à Côté* de François Truffaut (1981).
- 2 François Ozon, Alain Resnais, Christophe Honoré et la mode des biopics importée des États Unis, *La Môme* d'Olivier Dahan (2007), *Soeur Sourire* de Stijn Coninx (2009), *Gainsbourg, vie héroïque* de Joann Sfar (2010), *Brassens, la mauvaise réputation* de Gérard Marx (2011), *Cloclo* de Florent Emilio Siri (2012). On pourrait également citer *Une chanson pour ma mère* de Joël Franka (2012) où le chanteur Dave interprète son propre rôle dans une intrigue fictionnelle où il se voit kidnappé par une famille excentrique.
- 3 Voir en image des extraits de Léos Carax, lors de la conférence de Jean-Marc Lalanne, rédacteur en chef des *Inrockuptibles*, à la Cinémathèque, le 29 avril 2013, « L'histoire en chanté du cinéma français ». <http://www.cinematheque.fr/fr/dans-salles/rencontres-conferences/espace-videos/histoire-chante-cinema-francais-conference-jean-marc-lalanne,v,658.html>

constitue obligatoirement en son sein une brèche énonciative et met l'action en pause, l'interrompt et la corrompt. Parmi toutes les preuves irréfutables de ce dérangement structurel⁴, nous retiendrons deux exemples qui montrent les limites de l'emploi de la chanson dans le cinéma français. Ainsi, alors que les Oscars américains ont prévu à partir de la même année, conjointement en 1935, de récompenser dans deux catégories différentes la meilleure musique de film d'une part et la meilleure chanson originale d'autre part, les Césars du cinéma français, créés pourtant bien longtemps plus tard, en 1975, n'ont jamais ressenti le besoin de valider le double trophée. En France, les chansons, composées spécialement pour une œuvre cinématographique, ne sont pas récompensées et, du coup, non seulement les films chantés sont très habituellement en compétition⁵ mais lorsqu'un film chanté est en compétition, c'est souvent lui qui rafle la récompense plutôt qu'elle ne revienne au compositeur d'une « simple » musique de film⁶. On distinguera une autre preuve du dédain du cinéma français à l'égard de la chanson⁷ dans l'utilisation pour le film de Stéphane Brizé *Mademoiselle Chambon*⁸, tiré du roman d'Éric Holder, d'une scène où les personnages écoutent un disque en se regardant ou plutôt en évitant de se regarder, sentant monter en eux une passion adultérine. Cette scène reprise en bande-annonce du film exploite en bande-son une chanson de 1965, écrite par Barbara et Sophie Makhno, *Septembre*⁹. Dans le déroulement du film, c'est un extrait de musique classique qui est écouté par les personnages¹⁰. L'exemple montre bien l'utilisation du texte chanté pour l'extrait promotionnel bref, comme en décrochage narratif, alors qu'une musique sans texte est préférée dans le scénario.

Ces deux faits illustrent l'idée un peu provocante que la place réservée à la chanson dans le cinéma français devrait être, pour des motifs structurels, marginale ou inexistante ; or ce ne sera pas tout à fait la situation que nous connaissons empiriquement parce que la chanson française, populaire au double sens du terme¹¹, a trouvé les moyens de se glisser dans les films sans vraiment les déranger, les dérégler ou en faisant accepter ce dérangement, ce dérèglement. Pourquoi a-t-elle réussi ce glissement ? Nous y répondrons en cherchant comment elle l'a fait... mais il y a au moins deux raisons pratiques et historiques qui ont rendu ce glissement quelque peu nécessaire et que nous ne pouvons négliger avant d'aborder les marges conventionnelles et contractuelles que ces deux arts se sont donnés.

Il y a tout d'abord des conditions historiques qui favoriseront l'entrée forcée de la chanson dans le domaine cinématographique : à l'arrivée du parlant dans le cinéma en 1927-1930, le règne de la musique symphonique pour accompagner en direct les images cesse brutalement et il faut faire travailler les musiciens. A la scène, c'est l'époque florissante du Music-hall mais justement le cinéma pourra, en associant la chanson avec lui, proposer un divertissement populaire et concurrentiel qui fera alors décliner progressivement ce Music-hall. Le cinéma chanté est donc une planche de salut pour l'ensemble des musiciens, d'abord pour les instrumentistes du cinéma muet, ensuite pour les recalés du Music-hall.

En outre, ces conditions historiques se doublent d'une dimension économique. Les intérêts commerciaux du cinéma l'incitent à jouer du vedettariat des chanteurs de variété : ce sera particulièrement vrai et systématique au cours des années 30 avec Maurice Chevalier, Joséphine Baker, Albert Préjean et surtout Tino Rossi ; mais les décennies suivantes feront toujours un grand profit des chanteurs, de leur succès, de leur image, de leur voix, qu'on leur fasse tenir comme c'est

4 Nous insistons sur cette bizarrerie et la mettons au cœur de notre réflexion car il semble assez courant de penser, exemples à l'appui, que chanson et cinéma font naturellement et simplement cause commune et qu'ils étaient en quelque sorte faits pour s'entendre ; ce qui n'est – et ne fut – pas du tout le cas selon nous.

5 On connaît la chanson, *Huit femmes*, *Les Bien-Aimés*, etc.

6 Par exemple, Alex Baupain en 2008 pour *Les Chansons d'amour*, Bruno Coulais en 2005 pour *Les Choristes*.

7 Précisément, il s'agit d'une antinomie compositionnelle dont nous tâcherons de démontrer la difficulté et la rareté par son contournement dans des occasions circonstanciées.

8 2009

9 <http://www.allocine.fr/videos/fichefilm-136372/toutes>.

10 Ce scénario est d'ailleurs beaucoup plus proche de l'idée du roman où Véronique Chambon, l'institutrice, joue au violon notamment du Bartok et propose à Mario, le père d'un de ses élèves, peintre en bâtiment, des enregistrements de ce compositeur.

11 Célèbre et célébrée par et pour le plus grand nombre.

très souvent le cas un rôle d'artiste ou pas ; que l'on songe à Édith Piaf, Yves Montand, Serge Reggiani, Charles Aznavour¹², Alain Souchon, Patrick Bruel, Serge Gainsbourg¹³, Johnny Hallyday¹⁴, Vanessa Paradis ou Bénabar¹⁵... Au-delà de ce bénéfice par la célébrité préalable d'une personnalité médiatique, c'est l'idée qu'une chanson, elle-même, pourra servir facilement la promotion d'un film. Leurs succès mutuels se fortifient et pas de meilleure bannière publicitaire d'un film que sa chanson-thème. On pourrait citer la reprise du titre de 1972 de Véronique Sanson¹⁶ *Chanson sur ma drôle de vie* par les comédiennes du film *Tout ce qui brille* de Géraldine Nakache en 2010 ; la chanson est revenue à la mode par la promotion du film et son succès public ; et le film, au départ de production et d'ambition modestes, a pu profiter du prestige de ce titre ancien que le public redécouvrait avec plaisir.

Malgré cette opposition structurelle entre le genre chansonnier et le genre cinématographique dont on peut dire pour schématiser qu'ils appartiennent à des temporalités différentes, nous avons pu détecter quatre cas particuliers, devenus conventionnels et classiques, où les deux genres ont pu se tolérer et s'imbriquer.

- 1) La chanson se met à la marge temporelle : dans le générique pour le cas typique mais aussi dans une parenthèse où elle accompagne une ellipse temporelle ou un sommaire narratif
- 2) La chanson se diégétise : elle intervient dans le scénario parce qu'un personnage l'interprète ou l'entend ; le biopic serait la forme absolue de cet emploi¹⁷.

A l'inverse de ces deux glissements en douceur, il y aura des effractions plus tonitruantes dont on devine qu'elles ne le sont guère si le spectateur est décidé ou s'est accoutumé à les accepter et à en oublier l'illogisme.

- 3) La chanson comme invasion loufoque et source de mise à distance : le chef d'œuvre d'Alain Resnais *On connaît la chanson* est l'accomplissement le plus abouti de cette catégorie.
- 4) La chanson comme mise en rupture logique, brèche acceptée par convention avec le spectateur qui oublie de remarquer ou jouit de remarquer la puissance de subversion de cette intrusion chansonnrière : c'est le film musical, celui des années 30, tout Jacques Demy, *Huit femmes* d'Ozon, *Jeanne et le garçon formidable* de Ducastel et Martineau, *Les Chansons d'amour* d'Honoré, etc.

La chanson métadiscursive aux marges temporelles

Pour ne pas être en concurrence avec le fil de l'intrigue, la chanson doit se retirer de l'écheveau : autrement dit se cantonner aux génériques et plus particulièrement au générique final. A cette place, elle occupe une fonction de divertissement : faire digérer les informations techniques nécessaires que le générique déroule avant que le public ne quitte la salle ou ne déserte son canapé. Il s'agit de prolonger la magie des images sans les images, il s'agit de faire sortir de la magie des images

12 Charles Aznavour qui sera rarement employé comme artiste au cinéma (sauf pour sa première apparition dans *Tirez sur le pianiste* de François Truffaut mais c'est alors Bobby Lapointe l'interprète de la chanson du film) interprétera plusieurs chansons pour des génériques de films dont il participa parfois à la distribution : *Paris au mois d'août*, *Un taxi pour Tobrouk* (avec la chanson *La marche des anges*), *Mourir d'aimer*...

13 Citons la chanson *Dieu est un fumeur de havane* interprétée en duo par Serge Gainsbourg et Catherine Deneuve dans le film de Claude Berri *Je vous aime* (1980).

14 Rôle de chanteur qu'il tient dans des films des années 60 comme *L'Idole des jeunes* ou *D'où viens-tu Johnny ?* puis plus tard dans ses participations aux films de Claude Lelouch (*L'Aventure, c'est l'aventure*, 1972).

15 Voir pour Bénabar, le film *Incognito* d'Éric Lavaine, 2009, et la création du titre *Qui le saura ?*, interprété par Bénabar lui-même.

16 Album *De l'autre côté de mon rêve*, 1972, WEA.

17 Ces deux premières catégories reprennent la différence que fait Michel Chion (*Le Son au cinéma*, Éditions des Étoiles/Cahiers du cinéma, 1985) entre une chanson « hors champ », dont le prototype est la chanson de générique et une chanson « synchrone » qui se met sur un pied d'égalité avec la bande-son principal du film, c'est-à-dire la chanson diégétisée. Les deux catégories qui suivront entreraient ainsi également dans les emplois « synchrones » de la chanson au cinéma. Pourtant, suivant en cela les nuances que formule Louis-Jean Calvet (*Chanson, la bande-son de notre histoire*, Éditions de L'Archipel, 2013), nous répartirons plus finement les procédés selon d'autres critères que les niveaux purement sonores et discursifs.

visuelles en gardant la magie du spectacle par le sens auditif, il s'agit donc peut-être vainement de retenir l'attention sur le film en captant cette attention sur un autre médium que le film ; la chanson de générique, pour sortir de cette fonction purement pratique, ne doit donc pas se contenter de décalquer les thématiques du film¹⁸, elle doit surprendre. Divers moyens sont possibles pour exciter la curiosité du spectateur comme par exemple de créer une chanson de générique originale, dont le titre sera identique au film, interprétée par une vedette : Renaud crée *Viens chez moi, j'habite chez une copine* pour le film de Patrice Leconte en 1981, Johnny Hallyday interprète *J'ai épousé une ombre* pour le film de Robin Davis en 1984, Camille crée *Neuf mois ferme* pour le film d'Albert Dupontel en 2013¹⁹. La notoriété de l'interprète, la nouveauté que représente ce titre inconnu dans son répertoire, l'adéquation sensible entre le film qui vient d'être vu et le texte inconnu de cette chanson servent de gages à une efficacité de la chanson de générique. Cette volonté de retenir l'attention passe aussi par un processus inverse qui consiste, non pas à proposer une chanson créée, mais au contraire une chanson ancienne modernisée ; la tentation nostalgique, jusque-là privilégiée dans le réemploi de vieux tubes, est comme diluée dans des reprises dont l'originalité assure d'abord une impression de fraîcheur. On comprend tout l'apport de cette démarche, il s'agit à la fois de profiter du texte et de la mélodie ancienne comme des marqueurs patrimoniaux mais en même temps de moderniser l'interprétation pour préserver la tonalité contemporaine et souvent légère du film. Ainsi Marion Vernoux dans son film *Reine d'un jour* (2001) choisit Catherine Ringer pour redynamiser un titre de Georges Brassens *Le vent*. Pour finir *Fauteuil d'orchestre* (2006), Danièle Thompson demande à Cali d'enregistrer *Je reviens te chercher* de Gilbert Bécaud. C'est Jean-Louis Aubert qui reprend *Dis, quand reviendras-tu ?* de Barbara dans le film *Il y a longtemps que je t'aime* de Philippe Claudel (2008). C'est la version de *Ne me quitte pas* par Nina Simone que choisit Bertrand Blier dans *Le Bruit des glaçons* (2010), et, très parodiquement, Arno, chanteur belge qui n'a rien d'un « latine lover », reprend avec une belle intensité la chanson *Vous les femmes* de Julio Iglesias dans *Les garçons et Guillaume, à table !* de Guillaume Gallienne (2013). Le cinéma offre donc aux enregistrements originels un coup de jeunesse ou, à défaut, un coup de projecteur.

Dans tous les cas, une fois que le choix réussi de la chanson a permis de mettre en valeur ce texte en voix off, il va pouvoir fonctionner comme une parole narrative qui prolonge le contenu discursif issu des seuls dialogues²⁰. Un cas exemplaire et dupliqué de ce rôle médiateur de la chanson dans un film serait l'emploi dans *Jeune et jolie* de François Ozon (2013) de quatre titres différents de Françoise Hardy²¹ pour montrer la succession des quatre saisons dans l'existence de l'héroïne. Non seulement les quatre chansons découpent le film comme un chapitrage mais elles prennent naturellement une valeur d'épigraphe, révélant en quelque sorte, à l'avance mais symboliquement, le contenu des événements qui se dérouleront dans cette nouvelle saison.

Cette manière de mettre la chanson à la marge temporelle du film trouve une correspondance dans des chansons célèbres bien ancrées dans le patrimoine que le spectateur va entendre *in extenso* à l'intérieur du film et qui favorise un raccourci, une sorte d'ellipse temporelle ou de sommaire narratif. La chanson permet une évasion dans la progression diégétique du film : on en sort d'un certain côté, on s'y précipite de l'autre ; l'intrigue du film, sa fable, constituées d'éléments qui

18 On ne compterait pas les exemples où le générique final ne se contente pas d'une simple musique instrumentale mais propose un tube, ou du moins une chanson de variété, dont les liens avec l'ensemble du film sont tissés de fils blancs : *Les Invasions barbares* de Denys Arcand reprend *L'amitié* de Françoise Hardy, « Beaucoup de mes amis... », *Tu veux ou tu veux pas* de Tonie Marshall fait entendre le tube de Marcel Zanini du même nom... Il est normal que ces associations de deux médias populaires paraissent faciles et attendues, elles n'en sont pas moins efficaces.

19 <http://www.youtube.com/watch?v=JhAwonteOCc>.

20 On pensera à quelques cas très réussis même lorsque la chanson choisie appartient au patrimoine et devrait, compte tenu de ce que nous avons dit précédemment, attirer l'attention que sur le rapport qu'elle entretient avec le film ; quelque cas où la mise en miroir qui s'effectue entre l'oeuvre cinématographique et le titre retenu au générique relève de l'évidence : *Tombe la neige* de Salvatore Adamo au final de *Y aura-t-il de la neige à Noël ?* de Sandrine Veysset (1996), film qui jusque-là n'avait utilisé aucune bande-son instrumentale ; *Le plus beau jour du reste de ta vie*, chanson d'Étienne Daho, à la fin du film éponyme de Rémy Bezançon (2008), film très musiqué au contraire du précédent.

21 *L'amour d'un garçon, A quoi ça sert, Je suis moi, Première rencontre*.

seraient narrés au passé simple, sans se mettre tout à fait entre parenthèses, avancent de manière sous-entendue. Pendant que la chanson s'exécute, le spectateur doit comprendre que le temps passe vite : on lui propose pour marquer le pas, la cadence de ce temps à l'imparfait, des micro-scènes affichées souvent comme itératives. On citera la présence prévisible de la chanson *A bicyclette* d'Yves Montand dans le film *Alceste à bicyclette* de Philippe Le Guay (2013). La séquence-chanson n'y sera pas une digression puisque s'y succéderont tout de même des plans isolés et discontinus, quasi muets, des saynètes qui évoqueront le climat d'une période temporelle étendue et reflèteront par la même l'état d'esprit des personnages. La chanson devient alors une miniature élégante d'un chapitre de l'intrigue où règne une tonalité unique, souvent mouvementée et enthousiaste. Mais en plus des atouts dramaturgiques sur la conduite du récit que nous venons d'évoquer, la vertu principale de cette pause chantée, c'est de mettre les images en sur régime, d'y éliminer le dialogue comme (provisoirement) superfétatoire, au bénéfice de la seule intensité des émotions, des regards, de la gestuelle, véhiculés par ces images.

La chanson diégétisée/diégétique ou chanson du cinéaste

A l'opposé de cette chanson du film qui veut se faire discrète tout en ayant un rôle emblématique et atmosphérique, on aura donc la chanson dont l'insertion serait du point de vue diégétique à juger comme absurde, les chansons qui mettent les pieds dans le plat : des invasions loufoques au film musical le plus protocolaire... Mais dans le prolongement de la chanson de générique et de ses avatars (chanson métadiscursive en fait), il faut prendre en compte la chanson diégétisée, certainement la préférée du film d'auteur, puisque c'est aussi la mieux incorporée à la trame donc la mieux digérée par le réalisme filmique. Ainsi, pour prendre un cas qui ferait clairement transition, citons *Les Neiges du Kilimandjaro* de Robert Guédiguian (2011) où le titre de Pascal Danel, daté de 1966, est d'abord entonné le jour de l'anniversaire de mariage des parents par l'ensemble de la famille puis la chanson est reprise à la marge dans la version originale de Pascal Danel : nous voyons ainsi la similitude du fonctionnement symbolique entre chanson en voix off (chanson métadiscursive) et chanson diégétisée²².

L'illustration la plus illustre de la chanson diégétisée serait le film *Les Portes de la nuit* de Marcel Carné en 1946 qui offre deux situations d'incorporation d'un texte chanté. D'abord le titre *Les enfants qui s'aiment*, paroles de Jacques Prévert (recueil *Spectacle*) et musique de Joseph Kosma, interprétée par Fabien Loris, le chanteur des rues, dans une scène de métro aérien célèbre pour ses décors ; mais également, même si elle ne constitue qu'une chanson secondaire dans le film, *Les feuilles mortes*, paroles de Jacques Prévert (recueil *Paroles*) et musique de Joseph Kosma, interprétée par Yves Montand en bribes : l'air en est d'abord entendu par Diégo (Yves Montand) dans un bistro au début du film. C'est Jean Vilar qui le joue sur un harmonica, il interprète le destin. A ce moment-là, le personnage de Diégo dit se rappeler cet air sans savoir d'où il le connaît et il fredonne alors quelques paroles faisant référence à ce souvenir-oubli. Or le texte des *Feuilles mortes* donne lui-même le code de la chanson diégétisée : pourquoi celle-là et pas une autre ?

C'est une chanson qui nous ressemble [...]

Les souvenirs et les regrets aussi

En entrant de manière logique et réaliste dans la trame parce qu'un personnage écoute ou chante cette chanson-là, le rapport symbolique entre les paroles et les affects du héros sera renforcé ; le spectateur est fortement sollicité pour chercher à quel degré de similitude les niveaux discursifs (celui du film et celui de la chanson) peuvent se correspondre, en quoi cette incursion vaut mise en abyme. C'est Catherine dans *Jules et Jim* de François Truffaut s'appropriant *Le tourbillon de la vie*

22 Ce procédé de tuilage entre la chanson diégétisée et la chanson métadiscursive me semble particulièrement à la mode comme ressort patrimonial à la fois réaliste (d'abord les protagonistes interprètent une chanson célèbre, signe qu'elle leur tient à cœur) et symbolique (puis la chanson se poursuit en voix off dans sa version interprétée par le chanteur d'origine, signe qu'elle a une valeur mimétique pour le cinéaste lui-même qui la met en résonance avec son intrigue) : on le rencontre encore très récemment dans le film *Tu veux ou tu veux pas ?* de Tonie Marshall (2014) avec la chanson *Message personnel* de Françoise Hardy (1973, Françoise Hardy/Michel Berger).

de Bassiak (Serge Rezvani). On entend d'ailleurs dans la version originale de Jeanne Moreau l'erreur de l'actrice (ou la confusion du personnage) dans l'ordre des propositions²³ lors du finale du deuxième couplet et le sourire complice que cette erreur stimule à l'égard des autres personnages qui écoutent Catherine chanter pour la première fois ce texte qu'elle découvre et qui l'émeut. C'est encore Jean-Pierre Léaud, couché sur un lit, qui écoute sur un tourne-disque Damia, dans *La Maman et la putain* de Jean Eustache et, l'esprit happé par la chanson mélancolique, n'arrive pas à lire Proust. Or la chanson de Damia s'intitule *Souvenir*, titre qui n'est pas sans entretenir un rapport thématique (donc ironiquement comparatif) avec l'œuvre proustienne. C'est aussi Bernadette Lafont, en prostituée de campagne, qui écoute dans sa cabane *Moi je m'balance* de Barbara / Moustaki sur son pauvre mange-disque dans *La Fiancée du pirate* de Nelly Kaplan. C'est enfin Noémie Lvovsky dans *Camille redouble* qui, pour garder une trace de la voix de ses parents, dont elle sait la mort prochaine, les oblige à chanter *La petite cantate* de Barbara, chanson d'hommage et de deuil, tout en les enregistrant.

Dans tous ces exemples, la chanson propose donc en bonus une sorte de « supertexte²⁴ » qui devient l'élément catalyseur du film, reflet synthétique de la morale que peut représenter pour le metteur en scène la fable cinématographique. Elle est certes l'illustration expressive d'un moment ponctuel de l'intrigue mais ses vertus (support musical, présence d'un refrain, émotion de la voix qui chante, structure close qui fabrique un microcosme, puissance réminiscente) lui permettent d'agir comme la forme épurée du destin des personnages ou le révélateur du climat général ou la stylisation du message de l'auteur : la chanson est à prendre/entendre comme une métaphore²⁵. Enfin, et c'est une approche bien connue de la chanson au cinéma, celle-ci trimballe avec elle des connotations au-delà du sens même de ses paroles : toute œuvre chansonnière est d'époque ; le phrasé de l'interprète, son accent, les arrangements de la mélodie, l'orchestration, tout ceci lui donne approximativement un âge ; et encore davantage la date où elle a été chantée lorsqu'il s'agit d'une reprise. Aussi la chanson ancre-t-elle nécessairement un film dans une chronologie, elle joue comme une référence diachronique par elle-même et comme un marquage historique pour tout ce qui entoure son écoute, c'est-à-dire à une large échelle le film lui-même. Qu'elle soit « synchrone » ou « hors-champ », sa valeur patrimoniale intéresse la sémiologie cinématographique.

L'invasion loufoque ou la chanson mal scénarisée

Pour tous les autres cas, la chanson sera donc oxymorique par rapport au support filmique. Un exemple assez significatif d'un décrochage dans l'intrigue, d'un à-côté parodique où la chanson n'apporte rien à la diégèse sauf une pause grotesque serait *Papy fait de la résistance* de Jean-Marie

23 « On s'est réchauffés / On s'est retrouvés » au lieu de « On s'est retrouvés / On s'est réchauffés ».

24 Nous évitons par cette désignation peu orthodoxe d'entrer dans les catégories textuelles et les relations transtextuelles définies par Gérard Genette, étant donné que les textes dont nous parlons ne ressortissent pas à un même médium.

25 L'apparente rigueur de cette typologie ne doit pas faire oublier que bien des propositions scénaristiques la mettraient facilement en désordre. Citons par exemple le premier film de Noémie Lvovsky *Les Sentiments*. À côté de l'intrigue, des séquences marginales mettent en scène une chorale qui interprète des chansons en lien avec l'évolution des sentiments et des situations que vivent les personnages (une relation adultérine qui vient briser l'amitié entre deux couples de voisins) : *Les Sentiments* est donc ponctué de chansons originales, que la réalisatrice a écrites avec sa coscénariste Florence Seyvos. Noémie Lvovsky revient ainsi sur la genèse du projet : « D'abord, nous nous sommes dit que nous allions raconter une histoire d'adultère, ensuite nous nous sommes demandé comment prendre en compte la banalité d'une histoire pareille, et c'est là que sont arrivées les chansons. » (lu en août 2014 sur le site d'Allociné à l'adresse suivante : <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-47139/secrets-tournage>) Il s'agit donc bien d'objets-chansons conçus comme métadiscursifs par rapport à l'objet-film, alors qu'ils sont pourtant diégétisés puisque inclus dans des scènes où ceux qui les interprètent le font à titre professionnel et en « live ». De même, alors que nous accordons, un statut particulier à la chanson diégétisée en la faisant chanson du cinéaste par excellence, celle par laquelle il fait œuvre symbolique, les biopics, à la mode actuellement, mais au-delà tous les films qui prennent pour personnages des artisans chanteurs (*Quand j'étais chanteur* de Xavier Giannoli, 2006 ; *Podium* de Yann Moix, 2004 ; *Jean-Philippe* de Laurent Tuel, 2006 ; *Disco*, de Fabien Ontoniente, 2008) perdent en multipliant, par nature, les chansons diégétisées, l'effet symbolique que la pièce unique ou rare peut prendre selon les cas.

Poiré (1983). Jacques Villeret qui incarne le demi frère d'Adolf Hitler se met tout à coup à interpréter devant le personnage de Jacqueline Maillan, une cantatrice française, *La Bourdelle*, un succès contemporain du film, c'est-à-dire du début des années 80, du chanteur d'origine espagnole Julio Iglesias, *Je n'ai pas changé*. Le morceau chanté est fortement déréalisé : en insert les autres personnages sont montrés dans des attitudes ridicules et déconnectées de la situation. Au cours de l'interprétation, Jacques Villeret, accentuant l'effet d'anachronisme et d'exotisme incongru, imite pour chanter ce titre les inflexions d'Yves Montand. La chanson est donc un motif excentrique. Et tout semble fait autour par le metteur en scène pour la rendre surprenante et en montrer l'excentricité : on se rappelle le titre qu'interprète à l'encontre de toute urgence dramatique le comédien Gérard Lanvin, *On m'appelle le chevalier blanc*, composée par Serge Gainsbourg, dans le film de Coluche *Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine* (1977). Facteur puissant de comique, la chanson, interprétée en play-back pendant le film, revient à plusieurs reprises dans le film à chaque apparition du personnage. Ce qui crée une fracture saugrenue, c'est que le personnage qui ne devrait pas chanter se mette à le faire sans crier gare, sans qu'une convention même tacite ait été passée avec le spectateur²⁶. Et ceci dresse une ligne de partage entre une tentative audacieuse et unique comme celle d'Alain Resnais dans *On connaît la chanson* (1997). Ce qui range le film de Resnais²⁷ dans une généralisation à l'échelle du film entier de l'invasion loufoque, c'est qu'il se démarque de la comédie musicale par plusieurs points particuliers :

- les chansons n'y sont pas originales, ce sont des tubes très connus, donc immédiatement reconnus par les spectateurs, issus d'époques délibérément très variées ;
- les chansons n'y apparaissent que par bribes ;
- les chansons sont interprétées par leur interprète d'origine et les acteurs font ostensiblement du play-back²⁸.

Ces partis-pris systématiques transforment l'entreprise de Resnais en quelque chose de tout à fait innovant d'une part mais de tout à fait différent d'une comédie musicale d'autre part. Leur intrusion inopinée et (sauf pour le plaisir du spectateur) inopportune les rapproche du ver d'oreille, cette démangeaison musicale qui fait subrepticement affleurer à notre conscience des bouts de rengaine qui hantent notre mémoire individuelle (et collective) et inscrivent notre existence dans des schémas stéréotypés pour lesquels il y a toujours au moins une chanson de prévue. On renverra donc à la belle étude de Peter Szendy²⁹. Le philosophe et musicologue demande de « reconnaître l'incomparable pouvoir de hantise [des vers d'oreille, des paroles, des lyrics] sur la psyché. Car la chanson, en tant qu'elle vient et revient toujours nous dire que... (sic), en tant qu'elle ne cesse de se porter vers le dire et l'aveu mais sans rien dire ni avouer, a une force inouïe dans ce que nous avons nommé ses ré interruptions³⁰. Elle a la force d'entraînement et de ralliement des hymnes ; elle est, en

26 Par rapport à ce parangon que constitue *Papy fait de la résistance*, beaucoup de variantes se rencontreraient qui entreraient si ce n'est à un tel degré de fantaisie absurde du moins dans la même sphère de chansons mal scénarisées ; comme *La Carioca*, chantée et dansée par Alain Chabat et Gérard Darmon dans *La Cité de la peur* d'Alain Berbérian (1994), à partir d'une reprise de la comédie musicale des années 30, *Carioca* (*Flying Down to Rio*), film américain réalisé par Thornton Freeland, premier que Fred Astaire et Ginger Rogers tournèrent ensemble : le titre est amené par l'intrigue comme une pause dans l'action puisqu'il s'agit de faire patienter les spectateurs d'une projection cannoise et le personnage de Serge Karamazof, garde du corps, est alors commis d'office pour ce divertissement mais son choix d'occuper la scène est pour le moins surprenant pour quelqu'un qui n'est en rien un professionnel de la performance, d'autant qu'il y est rejoint par le commissaire de police, pour interpréter le titre en un duo, qu'on aurait plutôt attendu mixte. Bref, tous les ingrédients du burlesque seront présents même si le décrochage chanté sera annoncé par les personnages-comédiens. Surtout, c'est la comparaison avec le titre original, inclus dans un film musical où il a conventionnellement sa place, qui nous permet de comprendre combien cet exemple entre bien, malgré les différences, dans le cadre des invasions loufoques.

27 Sur un scénario, rappelons-le, d'Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri.

28 Exception à cette règle : le fait que Jane Birkin, comédienne, incarne dans le film l'épouse du personnage interprété par Jean-Pierre Bacri et qu'elle puisse donc, pour ainsi dire à double titre, proposer un play-back sur la chanson *Quoi ?*, composée par Serge Gainsbourg mais issue de son propre répertoire de chanteuse.

29 Pour suivre Peter Szendy, le « ver d'oreille [est une] mélodie obsédante qui ne cesse de se reproduire, à d'innombrables exemplaires, dans l'âme des mélomaniaques que nous sommes. » (Peter Szendy, *Tubes, La philosophie dans le Juke-box*, éd. de Minuit, 2008, Coll. Paradoxe, p. 79.

30 En ce qu'elle vient surgir dans la vie courante et intime et se superposer avec le réel, à la manière dont le film

tant que ce ver d'oreille qui nous hante, un hymne intime, une sorte de Marseillaise de la psyché, irréprouvable, compulsive, impossible à arrêter³¹. » D'ailleurs dans *On connaît la chanson*, le tube, tel que tout le monde l'a entendu déjà, se substitue à la voix des comédiens. Louis-Jean Calvet analyse avec précision la dérision et la mise à distance qu'induit cet emploi outrancier du play-back : « Les acteurs, dans ce film, donnent à voir (ou plutôt à entendre) de façon explicite le fait qu'ils ne chantent pas. Et cet affichage du play-back introduit dans le film comme une relation entre le cas particulier que constitue chacun des personnages et le cas général qu'évoque chacune des chansons. Le personnage est heureux ou malheureux, il le dit, il le joue, et soudain il le chante à travers une chanson connue, avec la voix d'un interprète connu, produisant ainsi comme une empathie, une adhésion émotive et esthétique³². » Le ridicule de la situation, une fois assimilé par le spectateur, n'entrave pas la valeur psychique que le texte pourtant très stylisé d'un refrain archiconnu attribue aux états d'âme des personnages. C'est en cela que, de loufoque, l'invasion de ces morceaux de chansons célèbres pourrait à rebours passer pour représentative des affects et des affections des protagonistes : ces bribes mémorisées sont la parole secrète, idéale, libératrice qui les taraude, celle qui à la fois les distingue et les schématise³³.

Le film musical

Mais évidemment l'emploi le plus caractéristique (parce que peut-être le plus discordant) de la chanson au cinéma, c'est celui qu'en font les films musicaux, dont Jacques Demy voulait qu'on « accepte la légèreté sans pour autant la prendre à la légère ». Si René Clair, le tout premier, veut créer un film musical hexagonal, c'est pour faire basculer le cinéma (déjà, selon lui, dès la naissance du parlant) bavard et littéraire, dans la farandole ; c'est pour amener de l'impureté contre l'académisme. On est toujours surpris en visionnant un film dont on ne savait pas qu'il serait une comédie musicale à la première occurrence du chant, lorsque tout à coup la diction d'un comédien étire les voyelles pour mettre du rythme dans son texte. Toutes les chansons d'une comédie musicale sont baroques mais le spectateur est venu pour ce baroque-là, pour cette mystification de la voix parlée du personnage en voix chantée³⁴ ; voix chantée qui permet alors de mythifier le personnage puisque la résonance de cette parole parce qu'elle s'est habillée de mélodies débordera les émotions convenues. Comment expliquer ce paradoxe d'un parler faux qui sonne vrai ? Le film de Christophe Honoré *Les Chansons d'amour* se termine sur une chanson d'Alex Beaupain *J'ai cru entendre je t'aime*, chanson créée pour le film et qui convient bien à la relation jugée mal assortie des deux personnages (ils sont tous deux garçons et n'ont pas le même âge, l'un des deux vient de subir le deuil de sa compagne). Les deux acteurs sont sur la balustrade d'un appartement parisien, une scène de balcon pour ce couple rénové, et le personnage de Louis Garrel n'a plus qu'une seule réplique, parlée, pour répondre à l'aveu, inconfortable pour lui, que son partenaire a laissé échapper ; le plan s'élargit et on entend : « Aime-moi moins mais aime-moi longtemps », un décasyllabe au demeurant. Cette dernière réplique qui n'est pas chantée est à ce moment-là très chargée d'émotions

d'Alain Resnais, *On connaît la chanson*, vient inciser le discours des personnages avec des fragments de textes chantés très célèbres.

31 Peter Szendy, *op. cit.*, p. 74.

32 Louis-Jean Calvet, *op. cit.*, p. 51. C'est notamment à propos du film de Resnais que Louis-Jean Calvet nuance la répartition entre des chansons synchrones et des chansons hors-champ ; il parle alors d'un emploi « faussement synchrone et réellement hors-champ ».

33 *Huit femmes* de François Ozon, *Agathe Cléry* d'Etienne Chatiliez

34 Dans l'ouvrage, *Christophe Honoré, Le cinéma nous inacheve* (édité par Jean Cléder, Paris, Le bord de l'eau, 2014), le cinéaste lui-même et son compositeur, Alex Beaupain, insistent sur la difficulté pour le spectateur dans leurs films musicaux d'accepter la première chanson, d'en digérer l'incongruité et d'en apprécier le dynamisme ; et tous deux plaisaient à propos des conflits que cette difficulté engendre entre eux. C'est d'ailleurs une ligne de partage que nous ne prenons pas en compte ici : certaines « comédies musicales » comme celles de Jacques Demy mettent tout le dialogue en chant comme dans *Les Parapluies de Cherbourg* ; d'autres comme les films « en-chantés » de Christophe Honoré (*Les Chansons d'amour*, *Les Bien-aimés*) réservent des plages épisodiques à des chansons, qui s'inscrivent tout de même dans la progression dramatique. D'ailleurs, l'article de Brigitte Buffard Moret sur *Les Chansons d'amour* dans cet ouvrage de Jean Cléder montre excellemment tout le bénéfice émotionnel que le cinéaste tire des chansons insérées.

et de promesses : elle vient quasiment démentir les dénégations du personnage d'âge mûr tout au long de la chanson. Il interdisait à son jeune partenaire de parler d'amour, d'évoquer entre eux une possible histoire passionnelle et voilà qu'en conclusion, de la chanson et du film, il autorise le sentiment et son aveu, sous la plus belle des conditions, sa pérennité. Roulement de tambour à la suite de cette petite phrase finale : c'est le début d'une chanson de générique, *Ce matin-là* de Barbara (1965), qui évoque une quête amoureuse, une prise de conscience au bénéfice d'une brève séparation du couple d'amants. La chanson de Beaupain, au cœur de la situation, truquait les sentiments, cherchait à installer des pactes abusifs, des non-dits arrangeants, de petites et mesquines concessions à la morale. Mais les ripostes verbales et les mouvements combatifs que ce duo chanté a favorisés, aboutissent à une forme/formule de sincérité de la part du personnage de Louis, et c'est, entre autre, la valeur symbolique et conclusive de la chanson métadiscursive de Barbara qui assure au spectateur cette sincérité. Ainsi, même lorsque la chanson, passage narratif ou dialogue mélodieux, ne constitue pas par elle-même une parole de vérité, elle réclame au protagoniste une énergie, une émotivité, une implication qui font surgir le sentiment, l'explicitent ou du moins le rendent lisible au spectateur.

C'est en vertu de ce pouvoir que, comme le soulignait Jacques Demy, cette forme légère et, ajoutons, fallacieuse, irréaliste, va favoriser les meilleures introspections : ce qui ne pouvait se dire par la voix parlée sans paraître banal, insipide, vulgaire accède, par la magie, et l'intensité, et le ressassement du chant, à une élégance, une pureté, une gravité... Il est ainsi très caractéristique que les films musicaux français depuis Jacques Demy sont des histoires particulièrement pathétiques voire morbides : *Jeanne et le garçon formidable* qui évoque la fin d'un jeune homme, victime du SIDA, incarné par Mathieu Demy, *Les Uns et les autres* de Claude Lelouch qui commence par des tableaux de la seconde guerre mondiale en France, en Allemagne, en URSS et aux États-Unis, *Huit femmes* de François Ozon dont le prétexte est tout de même un crime perpétré au sein d'une famille. On pourrait penser que si les cinéastes ont emprunté la voie du film musical, c'est simplement pour le mélange des tons, en cherchant à alléger par du futile l'austérité de leur propos ; pourquoi pas ? La technique du mélange du sublime et du grotesque a bien fonctionné un temps pour le drame romantique. Plus fondamentalement ici, on pourrait sentir la recherche d'une esthétique du contraste : chanson lestée pour un propos lesté, plombé ; comme si en alternant, les deux devaient se renforcer ; comme si en cohabitant, ils devaient se combattre et que de cette lutte le film gagnerait en harmonie et en signification. Enfin, on peut penser que le chant donne du corps et du cœur au personnage : la chanson, par un biais discursif bien aléatoire et complexe, fait un peu mieux résonner son for intérieur, sa vérité. Il paraît à nos yeux dans la fragilité que lui confère cette posture de chanteur non professionnel ; il paraît à nos oreilles avec la fragilité de cette voix qui cherche la note.

Belle coda sur l'épigraphe de Fanny Ardant avec laquelle nous avons ouvert cet exposé.